

戏剧批评：失语、痼疾与主体人格

廖奔

—

一、范畴与对象

什么是批评？用一句话概括，批评就是从感性到理性的文艺欣赏过程。读小说、看戏，都有直观的感受，好，不好，吸引人，厌倦。把自己的感受表达出来，就是最初的批评。当然，要表达，就要找到一种方式、一种途径、一种文字结构，要说出一二三条，这时，或许又会茫然，不知道怎样说。并不是每一次作品欣赏都能够形成批评文字的。这里的前提是，一要能够清晰捕捉住自己的思路并用合适的文字表述，二要借助拐杖——文艺史论知识基础。

戏剧批评的任务，简单说就是阐明对象的价值。这里分两个层次。第一个层次，阐明文本的价值及表现形式的价值。文本的立意、思想、社会批判力等等，形式的结构、语言、人物塑造或表演、导演、舞台美术、灯光等等。这些是具体对象的价值，我把它称作平面的价值。戏剧批评的第一步通常实现这个层面，但如果老是停留在这个层面上，容易形成千篇一律、批评八股。第二个层次，阐明对象内在蕴涵的价值。准确判定对象在其所属文艺类型的发展历程中的坐标定位，发现它所提供的新的审美因素，指出它所代表的新的趋势。这些是对象所负载的历史信息的价值，我把它称作立体的价值。戏剧批评的进深层次应达到这个水平，当然这需要比较高的学养。对于批评第二层次的追求，能够推动批评形成自身的独立价值，而不仅仅停留在对象附庸的位置上。过去我们老是羡慕俄国的别林斯基、车尔尼雪夫斯基、杜勃罗留波夫，人家为什么能够成为批评大家，使批评得以独立于对象之外，成为一种独立的价值？20世纪80年代，我们的许多批评家也朝这个方向努力，形成批评的一大进步。

二、一个特点

戏剧批评是一种门类批评，与文学相比，它有更多的结构含量。我们通常说美术是空间艺术，音乐是时间艺术，戏剧则是时空艺术，也就是一种全方位的立体艺术，我们的批评是针对这种立体艺术的。它的内涵取决于对象的内涵。

但是，什么是戏剧，这个问题变得越来越说不清了。事实上，戏剧最初在

各个文化圈里的定义是清晰的，但一超出文化圈之外，就不清楚了。例如古希腊亚里斯多德说：“悲剧是对一个严肃、完整、有一定长度的行动的模仿。”它“借人物动作来表达，而非采用叙述法”（《诗学》）。很清晰吧？但中国戏曲，王国维的定义是：“以歌舞演故事。”（《戏曲考原》）这个定义直到今天为普遍接受。这中间又插进了歌舞。而印度婆罗多《舞论》里则说：“模仿人们的行为叫做戏剧。描绘人们的行为叫做戏剧。”描绘又被采纳为戏剧的成份了。我们知道，戏剧是代言体艺术，演员要装扮角色，运用第一人称手段，代替人物说话。而描绘是叙事艺术的手段，它与戏剧语言最明显的不同就是使用第三人称口吻说话。描绘通常是说书、小说类艺术所运用的手段。但是，在东方人的传统戏剧观念里，戏剧是可以使用一些描绘法的，中国戏曲里也常常可以看到人物跳出角色说话，交代背景。于是，在东西方不同的文化圈中，产生了对戏剧概念理解的歧异。当然，我们还是可以综合东西方的认识，把戏剧的本质属性规定为一个比较模糊的定义，比如说：人类作为高级智力生物一种自我行为的艺术复制。或者简单说：人类行为的自我模仿。但是，戏剧对象又处在（特别是近年来）不断的变化当中，它的内涵和外延在不断地调整、位移、更换，这是探索戏剧、先锋戏剧等现代派现象给我们带来的麻烦。另外，戏剧的外延又借助于其它媒介实现了大幅度的延伸，例如后起的电影、电视剧艺术，还包括近来的电脑网络戏剧，可以想见的是在 21 世纪里戏剧的外延还有更大的扩展。

戏剧不断变化的内涵要求批评能够不断重新认识对象，因此戏剧批评总是处于一个动态的调整、充实、转换的过程当中。这一特性，尽管其它门类批评也同样存在，但戏剧是突出的。

三、痼疾

与自身历史及它种艺术门类相比较，当前的戏剧批评显得寂寞，但同时又不排除它的相对臃肿。这是一个问题的两个方面：经典批评的寂寞和庸俗批评的臃肿。下面试着归纳出当前戏剧批评的若干痼疾以警世。

1、缺乏烛照戏剧现象纷纭林总、繁冗庞杂，其内在联系在哪里？规律和趋势又在哪里？凄凄暗夜里，茫茫迷雾中，人们期盼批评的理性之光的烛照。然而常见的议论却是对戏剧历史不了解、趋势少所知，缺乏基本的学养和学识，缺乏理性穿透力，胸无多墨，就事论事，哇啦哇啦，浅层分析，只见树

木，不见森林，以其昏昏，使人昭昭，陷入自我迷失。

2、本末倒置戏剧实践是活跃的充满生命力和创造精神的存在，批评的原则是追踪实践的前沿，对无限丰富的对象作出理性把握、科学定性和趋势预测。然而面对对象的急剧变化，戏剧批评显现出理论武库的陈旧，往往胶着于审美定势和固化思维，缺乏自我调整与自我更新的机能，不是去贴近实践，而是以不变应万变，用固定的眼光和观念对应变化了的艺术实践，要求创作实践遵从既定的理论躯壳，得出诸多方枘圆凿、似是而非的议论，甚至因为代际隔膜而形成面对新鲜事物的失语。

3、主客对立批评应该成为创作的诤友、剧作的延长与补充，在力图贴近原创精神的过程中，寻找真正的审美发现，捕捉与发掘甚至作者自身亦尚未明晰的意义，同时指点缺失亦为题中之义。但现象中更多却是主客体间的非平等对话，批评主体仅执行坚硬判决，缺乏对对象的人文关怀和本体的、学理的、审美的价值观照，对创作的破坏力大于创造力。

4、滞留平庸批评依凭于主体的审美悟性和艺术感觉，通过对舞台的观赏，情动于衷、有感而发，捕捉住独特的真知灼见，于是深刻犀利、洞察秋毫、个性突出。然而常见的却是为评论而评论，不从对对象的深刻理解和鲜活感受出发，却遵从八股模式，平庸老套，人云亦云，千篇一律，无病呻吟，无个性无独特性，例行公式，所发议论隔靴搔痒，远离痛点，似是而非，不着边际。

5、人情美化科学的戏剧批评建立在主体的人格独立和学术良知上，实事求是，有一是一。现状却呈现为众多的遵命文字、人情篇幅，丧失批评原则甚至批评人格，庸俗捧场，廉价吹捧，或者对于对象的整体不闻不见，以点概面，抓住一点随意升发、无限提升，造成议论错位、美化失据，评论与对象缺乏内在联系甚至完全无关。

我这样对当前的戏剧批评痛下针砭，绝非刺刀对外，因为包括本人的文字也在被针砭之列。针砭的目的是想确立正当的批评文风、呼唤时代的批评精品、期盼戏剧批评大手笔的出现。

四、社会干扰力

这里寻找在戏剧批评的背后，影响和左右戏剧批评的社会力量是什么？也就是从主体与客体的互动来看批评，从批评的客体对批评主体的支配来看批

评。

90年代以后戏剧的状况是大幅度的滑坡，与它种艺术门类比较状态十分糟糕，呈现出极度边缘化、寂寞化景象。现在政府各级文化部门对于戏剧的支撑，基本上是以办节为主导，以评奖为中心，这对于戏剧的生存起到一定的作用，但负面效应也不小，就犹如打强心针，暂时起些作用，打多了也不好。另外民间还有大量新兴私营剧团存在，状况十分复杂，对批评来说它们尚未进入视野。办节评奖，调动了各地主管部门行政官员的积极性，因为成果和政绩挂钩，于是近年来戏剧界的风景是：官方出面的“攻关行为”开展起来，有些地方甚至明里暗里成立了“某某奖攻关领导小组”之类的机构。官方攻关对于戏剧批评产生了直接影响。一方面，攻关方和媒体联手，买断版面，用人情和关系乞请或聘请评论者。在这种行为方式下产生的戏剧批评，学术和思想独立性大打折扣。一方面社会能够提供给真正批评的阵地则越来越小，批评简直被挤压得失去了立锥之地。作者们也不看重这些文字，他们视之为急就章、“印象派”作品，同时由于报纸版面限制，文字往往被删改，更是弄得大家都不高兴。

对于批评家来说，现在碰到的则是许多人情邀约、人情债，你不得不面对这张社会网。常有人说：“你是搞批评的，给写篇文章吧。”把批评做成人情故事，好像批评就是随手写篇东西吹捧一下而已，对于你这文字老手还不是轻而易举、举手之劳？且不论批评是否这样的缺乏独立人格，即使是批评家愿意为之撰文，又岂能无感而发？并非所有的戏都能写出批评文字来，即使是一台完美无缺的好戏，不一定找得到理论的切入点，硬要写，照样写不出好文章。

当下社会这样的批评运作模式，极大地扭曲了批评的本性，干扰了批评的选择。这些，当然都属于“世风”一类问题，我们没有办法干预，所以我的文章只能从抨击批评本身做起，无非只是制造一点独立声音，建立一点批评范式的舆论而已。

同时，我也想对社会呼吁：应该有批评的主流阵地与主流声音。我这里的“主流”，是针对上述批评状况和批评阵地流失的状况说的。批评如果都成了“攻关”的硕果，它的存在价值也就丧失殆尽了。近年来一般报刊对于戏剧批评文章的操作程序有一个明显的改换。过去基本是被动等待自然来稿，从作者自动来稿中挑选文章登载。后来也主动出击，记者参加一些剧目研讨会，从会

议发言中寻找目标，然后出面向作者约请。现在则是有偿发稿，由被批评方主动提供稿件，编辑就省却组稿之劳了。这样，批评的主流阵地和主流声音就只好缺失了。有独立精神的报刊，应该避免商业和地方行政运作的程式，保有自己的一方批评净土。

五、两种失语态

戏剧批评属于门类批评，它虽然是文艺批评的组成成分，但由于对象的特殊性和较多结构含量，它拥有自己独特的内含空间。相对 20 世纪 80 年代以来的文学批评，戏剧批评划出与之叠合与交叉的轨迹。前十年它未能充分获得文学批评的独立价值和地位，后十年它又没有像文学批评那样绝对失语。然而，相对的失语状态始终存在。

戏剧批评的现实失语态主要表现在两个方面：对象化失语和环境化失语。所谓对象化失语，是因为批评依托于对象的目的、动机和任务而存在，为之阐明时代的要求与历史的趋势，当对象失去明确的方向性，批评也就失去附着物，成为散射线。举例说明。“文革”前“三并举”的要求显现为时代化趋势，80 年代观念更新成为戏剧舞台的普化追求，这些都成为支撑时代性批评的有力支点。然而 90 年代以后戏剧舞台进入新型整合期，前景显现为多样化、无一致趋势、乏固定样态的图式，批评的前瞻目标失去，批评也就失去集约性。特别是，当对象显现为先锋、探索样态时，批评往往支点迷失。

所谓环境化失语，是由于生存环境的改观引起的批评弱化和贫乏化，其中包括有生力量流失的损害，面对变化了的对象、理论武库的老化与贫血，戏剧运作模式变化和宣传媒介主体膨胀的冲击等等。90 年代以后，由于社会结构调整转型的剧烈冲击，戏剧批评队伍迅速分化瓦解，前此的活跃成份和有生力量已经消蚀得斑斑绰绰，重新集结为新的潮涌尚待时日。保留下来的成份相对老化，理论武库几十年一贯制，缺乏面对对象的急遽改观自我调整与自我更新的机能，支点固化以不变应万变，用钙化的模框衡量一切活跃不休的艺术实践，得出诸多方枘圆凿、似是而非的议论。戏剧运作模式的主流逐步被纳入办节评奖为中心的轨道，民间职业性和独立制作性演出为之辅助，前者对于批评的功利性需求扭曲了其独立轨迹。媒介根据其扩大受众面的市场需要，对于戏剧的报导时效性、宣传性、广告性压倒了批评性。因而媒介的主体膨胀，非学理性、缺乏基础史论知识支撑的报导文字取代了批评文字，成为左右现状的虚假

舆论。

两种失语态，共同导致时下戏剧批评的贫弱、缺乏理性烛照、自我迷失甚至庸俗化倾向。

六、三大支柱

依据我个人的理解，戏剧批评应该有三大支柱作为支撑：学识、艺术感觉和学术独立性。亦即批评的主体必须具备必要的学识（包括对戏剧现象的发展变化脉络及舞台和文本整体规律的把握），保有鲜活的艺术感觉（当场感觉、看戏经验、理性把握和归纳以及准确捕捉、传达、表述的能力），拥有特立独行的学术见解（不为时俗所动、不受外力影响、保持学术良知）。与戏剧理论相比，戏剧批评是一项严肃的应用理论科学，它虽不同于基础理论的精深，但却以基础理论的浑厚深邃为起点；它又更为依赖于批评主体的直观体验，依赖于临场感觉的悟性和生动性、丰富性；由于更具实践性也就更具社会性，它更加凭借主体的学术良心来发挥作用。在此基础上，建立起戏剧批评的主体人格。

七、主体人格

戏剧批评的主体人格应包括三个方面的内容。

1、具备高学养、高维度的批评起点。戏剧批评不是一件随意性的工作，不是普通观众就看戏后的感受信口聊天，虽然这也可以视作戏剧批评的泛化内容。戏剧批评首先应该是在完整的、体系性的理论架构支撑下所开展的专业性评析工作，它须具备跨时空透视戏剧现状的科学眼光，依据对于戏剧历史规律的把握和发展趋势的科学预见立论。它重点青睐于能够代表某种倾向性或趋势的典型个案，同时也普遍观照丰富的舞台实践。由此，它始能够避免就事论事、浅层分析、只见树木、缺乏森林中的明确定位，防止议论的错位。这里有一个最成功的实例就是莱辛的《汉堡剧评》。这样，面对对象的变异（戏剧观的突破、舞台结构的倾斜与重新整合、先锋性实验运动等），就不致因对规律和趋势的茫无所知而失语，以固定的眼光和观念对应变化了的实践。

2、保持立足于艺术感觉的独到个体发现。戏剧批评是欣赏过程之中中和之后、由感性到理性的一整个文艺心理发现过程，其前提是有感而发、情动于中，其目标是真知灼见、洞察秋毫，其反动则是平庸老套、人云亦云。要坚持对对象意义学理的、本体的、审美的论证与阐发，张扬批评的个性和独特性，

消除庸俗社会学的评析，避免用社会批判取代艺术批评，摒除缺乏艺术感觉、为批评而批评的无病呻吟。由此，戏剧批评才能获得自身存在的实际价值，也能获得社会的接纳与认可。

3、坚持批评的主体独立性。戏剧批评是一项艺术性的社会活动，它的本质属性是为戏剧创作把握方向，它的社会属性则使它同时也成为牵动创造团体、创作者、观众和媒体的社会性行动。由本质属性出发，戏剧批评的主体性十分鲜明，它必须是一种外在于任何功利目的的独立理性判断。而它的社会属性则使之必须面对某些功利需求和需要，后者不断干扰其思维的科学性。为保证批评的公正、公允和犀利性，必须建立起规范性操作，确保其独立姿态。这就要求批评自立于评介之外，自觉抵制与摆脱媒体的阉割和主宰，屏除廉价的吹捧，拒绝流俗。如此，戏剧批评始能获得独立的主体人格。

我以为，戏剧批评主体人格的建立，是防止或避免批评失语的最好途径，至少能够以强力来对抗环境化失语的压力，而相对缓解对象化失语的窘迫。然而，为正直的批评人格培植适宜生存的营养基，则是社会所应该担负的任务。社会所能够给批评以支撑的，就批评主体来说，是利用公众舆论对于主体人格的提倡与弘扬，对于丧失主体人格的抨击与鄙弃；就批评环境来说，则是尊重批评价值、尊重科学理性、尊重学理分析、根绝庸俗捧场和廉价炒作的生存土壤。这是需要健康的社会机能来进行宏观调控的。